

Estética da Subversão e da Violência nas Obras de Arte de Francis Bacon e Frida Kahlo

Catarina Pinheiro*, Maria João Dias*, Alda Rosa**

RESUMO:

A partir das obras de Frida Kahlo e Francis Bacon, os autores discutem as dimensões da violência e do trauma presentes nas suas formas criativas e no impacto criado no espectador. Reflectem ainda sobre as suas ligações com a clínica no impacto/fenómeno contratransferencial e suas possibilidades transformacionais.

Palavras-Chave: Criatividade; Violência; Trauma; Impacto Estético.

AESTHETIC OF THE SUBVERSION AND THE VIOLENCE IN FRANCIS BACON AND FRIDA KAHLO'S WORKS OF ART

Abstract:

Having Frida Kahlo and Francis Bacon's work as a starting point, the authors discuss the dimensions of violence and trauma present in their creative forms and on the impact produced on the spectator. They also reflect on its connections with the clinic on the impact/countertransference phenomenon and its transformational possibilities.

Key- Words: Creativity; Violence; Trauma; Aesthetic Impact.

Ao apreciarmos uma dada obra de arte, partilhamos com o seu criador o estado de caos primitivo donde ela emergiu, e assim a obra cresce e toma forma, construímos com o seu construtor. Se a obra é um duplo do artista,

é duplo que comunica para um Outro. Não é apenas um objecto transitivo, *é um objecto transnarcísico*. “O investigador que se propõe como finalidade o estudo das estruturas subjectivas não pode excluir da sua pesquisa as suas próprias estruturas subjectivas”¹. E a obra ressoa naquele que a vê.

Também Hanna Segal² refere que a obra nunca é perfeitamente acabada. Quem olha dá a *última demão*, num diálogo inconsciente.

Partimos para este trabalho sabendo que estamos nele nas reacções que estes dois pintores, Frida e Bacon, nos provocam, procurando depois reflectir sobre as relações entre a dor, a clínica e a criatividade.

O que é que nos acontece quando estamos perante um quadro de Francis Bacon ou de Frida Kahlo? Uma porosidade expõe-nos à invasão de sensações-gestos-afectos-imagens primitivas. É o desamparo, a cólera, a perda de limites, a desintegração. É o retorno do ser à dor.

Ao falar da sua reacção aos quadros de Bacon, D. Anzieu³ refere ter acreditado ouvir um grito de dor, de fome, de raiva. Magia da pintura que sendo arte da vista, transporta uma sensação sonora: ouvimos alguém gritar.

Ilustração do ataque às ligações, Bacon e Frida falam da parte psicótica da mente. Aquilo que é suposto conter – a roupa, a pele – rasga-se, fende-se, abre-se. O continente deixa escapar o conteúdo.

Esta ligação entre dor e criatividade faz-nos pensar igualmente na clínica, onde emergem

palavras, sons, acções, imagens de sofrimento. Clínica onde procuramos estabelecer estas passagens das sensações mais primárias do ser à possibilidade de existir e de criar.

Neste sentido lembramos Simone Korff-Sausse⁴ que estabelece uma analogia entre o impacto que o discurso do paciente tem no clínico e o impacto que a obra de arte tem no espectador. A autora diz-nos que mais do que tradutor, o clínico *é um leitor de poemas*. A recepção do poema – e de toda a obra de arte – implica processos psíquicos compreensíveis através do modelo da contratransferência. Tal como a contratransferência do clínico traz clarificações quanto à vida psíquica do paciente, o contra-texto, homólogo da contratransferência, traz clarificações novas sobre a obra e o seu autor. Toda a obra de arte compreende uma transferência potencial ou virtual, pressupondo sempre alguém a quem se dirige. O artista propõe a sua obra à simbolização. Não lhe chega tê-la realizado, importa ainda que ela seja recebida por alguém que participa no processo de criação e que partilha a experiência emocional, tornada experiência estética. O espectador não é passivo, sendo a experiência estética um verdadeiro trabalho psíquico. As grandes obras contêm os traços ou as inscrições do processo que as criou. Por isso olhamos e voltamos a olhar, e junto, sentimos e experimentamos os quadros de Frida e de Bacon. Voltamos lá porque a sua obra fala connosco, colocando-nos em contacto com as partes mais primitivas da nossa existência, com o mais profundo –

doloroso e âmago – do nosso ser. É o nosso contra-texto, e de vários autores que consultámos, que procuramos colocar aqui.

Há assim uma analogia entre o trabalho psíquico do clínico e o funcionamento psíquico do espectador. Trata-se de duas modalidades de conhecimento que conjugam arte e ciência. Há uma dimensão estética no trabalho clínico, como procuraremos sublinhar.

Arte e ciência provêm da mesma fonte, aquela das primeiras simbolizações emergentes da experiência emocional primária a partir da sensorialidade. Daqui o nosso fascínio por estes dois criadores que falam do humano, da nossa clínica, da dor e suas formas de comunicação.

S. Heenen-Wolff⁵ propõe o termo de contra-movimento contratransferencial, numa reacção violenta, para pensar o conceito da contratransferência. Contra-movimento em relação com um movimento em identificação projectiva do paciente, onde uma angústia de morte é depositada no outro (clínico e espectador, acrescentamos nós), testemunhando não apenas uma necessidade de a evacuar, mas também a espera de que o outro possa metabolizá-la, tornando-a digerível e suportável. Dor na tela, como dor na palavra ou na acção, contra o estilhaçar, a pulverização, a aniquilação.

A contratransferência, e principalmente aquela que é acompanhada de movimentos violentos, está frequentemente em contacto com as partes mais arcaicas do paciente. Da mesma forma, alguma arte reenvia para estes elemen-

tos mais arcaicos do espectador. Só recebendo estas imagens, sendo impregnado por elas, é que, clínico e espectador poderão conhecê-las. É impossível *ver* apenas um quadro de Frida ou de Bacon, são *experiências* que acontecem. Nicole Llopis-Salvan⁶ refere como na clínica actual, mais distante do neurótico e do verbal, se reduz a distância eu – outro, ficando um “corpo-a-corpo” psíquico, surgem as passagens ao acto, a identificação projectiva, os movimentos paradoxais. É esta a clínica que encontramos nas nossas instituições: pacientes limite, ou momentos limite de uma cura, em contacto directo com o inconsciente do clínico. Dá-se uma comunicação de inconsciente a inconsciente, como na arte. Em Bacon e Frida, encontramos igualmente este corpo a corpo. Subversão na clínica e na arte que alteram a posição da escuta e da recepção do poema/pintura/palavra. Pacientes e pinturas que arrombam, entram pelos poros, fendem, instalam-se no nosso interior, numa comunicação orgânica.

Simone Korff-Sausse⁴ relembra Bion na ideia de que acedermos à comunicação não verbal implica deixarmos vir o desconhecido, o insólito. Tal só é possível estando o clínico (ou espectador) numa “capacidade negativa”, capaz de incertezas, “sem memória, sem desejo e sem compreensão”, na tolerância ao desconhecido, pronto a receber um pensamento emergente nesta zona de incerteza e turbulência. Na clínica verifica-se a proposição bioniana de “pensamentos à procura de pensador”. Pensamentos errantes e selvagens, sem proprietário, vaga-

bundos, aos quais o terapeuta procura dar abrigo temporário. Turbulência e violência, mas também subversão, na mudança catastrófica que é operada nas obras de Frida e de Bacon.

A contratransferência, na clínica actual e na forma de a perceber, encontra um novo paradigma psicanalítico, passando a uma abordagem de zonas não representáveis, onde a simbolização é posta à prova. Não se trata tanto de interpretar as representações inconscientes, mas de as tornar possíveis, constituir o psíquico lá, onde ele não está. Não é isto o que nos surpreende, inquieta e fascina em Bacon e Frida?

O que impulsionou a composição de ideias, informações e divagações que estão contidas neste artigo são questões densas, dinâmicas e conflituosas que fazem de nós o que somos. Seres que se ligam à vida com fervor: adoecidos de tão intensos, amedrontados de tão necessitados, loucos de tão desejosos. Há uma união secreta entre beleza e terror.

Na tentativa de nos mantermos vivazes, vamos gerando alternativas, criando artifícios e desenvolvendo técnicas. Neste percurso, cujo único objectivo era mantermo-nos vivos, alguns têm uma capacidade criativa que transborda o criador, ultrapassando o objectivo inicial. São eles os artistas, que nos brindam com as suas obras de arte, tornando o nosso próprio percurso mais fácil e mais rico.

Ao depararmo-nos com uma obra de arte somos por ela tocados, transportados para uma experiência universal e, ao mesmo tempo,

absolutamente íntima. Vemo-nos fielmente reflectidos, ou distorcidos.

Talvez estes breves instantes que experienciamos frente a uma obra de arte que tanto nos fascina recriem momentos muito precoces, quando alguém, anonimamente, ordenava o nosso mundo, adivinhando-nos.

Complementando estas ideias, podemos adotar o que nos sugere Christopher Bollas⁷ com o seu conceito de *objecto transformacional*. Objecto que tem a sua matriz na tenra infância, circunstância na qual a mãe, ou quem desempenha este papel, concretamente altera a realidade e, efectivamente, transforma o ambiente, visando garantir a sobrevivência e possibilitar o pleno desenvolvimento do seu bebé. Bollas refere como no decorrer de toda a nossa vida, estaremos à procura de novos objectos transformacionais, que poderão estar dentro de nós, fora de nós ou nos espaços intermediários.

Seguramente, entre estes objectos transformacionais que farão parte da nossa vida muitos serão encontrados em manifestações artísticas. Estarão à nossa volta sob a forma de música, pintura, poesia, escultura, arquitectura e literatura, ou em qualquer outro fenómeno em que nos sentirmos tocados e entendidos por quem nem sequer conhecemos.

Neste ponto, podemos também lembrar o que Donald Meltzer⁷ nos diz quando desenvolve ideias referentes à estética e à apreensão do belo. O impacto estético diz respeito a uma comunicação pré-verbal, em que existe massivo conteúdo afectivo, comum às nossas vivências

mais precoces. Ou seja, a apreciação de uma obra de arte abre em nós um canal de comunicação directo com as nossas experiências precoces. Segundo o autor, nestas circunstâncias estabelece-se um modelo de mútuo envolvimento entre o espectador e a obra, um tipo de relação de objecto que raramente conseguiremos reproduzir noutras circunstâncias.

A arte desperta em nós uma sensação de “familiaridade”, apesar de toda a estranheza que o mundo pode gerar, a arte devolve-nos a certeza de que “estamos em casa”.

A elaboração interna é também necessária face ao que Meltzer conceptualizou como sendo o “conflito estético”, uma mãe bela por fora mas inquietante por dentro já que desconhecida e misteriosa, tendo o bebé de construí-la, criá-la. “Experiência estética” do recém-nascido, assim denominada por Meltzer, próximo das ideias de Bion. Não será esta experiência que as telas de Bacon e de Frida comunicam ao visitante?

No que respeita às *descobertas kleinianas*, que pensam sobre o espaço da posição depressiva, percebemos como os mesmos mecanismos alimentadores de um narcisismo maligno estariam para a actividade criativa. Como nos diz M. Mancia⁸, trata-se de “*uma concepção bastante trágica da vida simbólica e da criatividade que assenta no seguinte pressuposto: o sadismo originário, derivado da pulsão de morte, deve ser a mola que incentiva o aparelho psíquico a trabalhar e a criar*”.

Inspirado num trabalho de Natkin, P. Fuller⁹ diz num texto seu de 1974: “... a *dinâmica da nos-*

sa interação com as telas assumiu a forma de uma sedução numa experiência em que a distinção entre o “exterior” e o “interior” da pintura se tornava ambígua. O sentimento que isto nos provocava era simultaneamente de medo, horror e tragédia. É possível interpretar o facto dizendo que Natkin evoca um estadião do nosso desenvolvimento em que era difícil distinguirmos entre o eu e o não eu; quando a pele dos nossos corpos não conseguia dar uma limitação concreta à percepção que tínhamos do nosso próprio ser; um estadião em que não tínhamos a sensação de tempo (...).’ Tempo antes da separação, tempo de indiferenciação, tempo sem tempo.

Fuller pensa a pintura de Natkin, nas suas “contradições entre a pele da pintura, como membrana de limitação, definidora das fronteiras do eu e do outro, e um espaço ilusório e vaporoso que não nos permite a nós espectadores permanecer cá fora e nos atrai para o seu interior”⁹. Neste espaço sem limites coabitava o tal sentimento de terror, possibilidade de diluição, de interrupção do que Winnicott chama de “continuar a ser”.

Talvez esta seja uma das principais características da obra de arte: recolocar-nos em relação ao tempo e ao espaço. A arte conduz-nos às nossas sensações originais, para que possamos reconhecê-las e transformá-las; neste movimento, ela recria-nos e garante que possamos prosseguir em contacto com o que temos de mais autêntico. Podemos pensar que, num processo paradoxal, a apreciação artística transforma-nos,

e, ao transformar-nos, possibilita que sejamos nós mesmos. Interrupções, diluições, tragédias intemporais onde Frida e Bacon nos colocam.

“*Como suportar o insuportável?*”, pergunta D. Anzieu³ a propósito dos trabalhos de Bacon, questão igualmente possível a partir de Frida. Perante os quadros de ambos, o visitante precipita-se na dor.

A obra de arte está no cruzamento de dois ângulos da condição humana: o amor e a morte. Contemplar um quadro deles é viver uma violência.

SUBVERSÃO E VIOLÊNCIA EM FRANCIS BACON

Anzieu³ refere que, como Beckett, Bacon (e Frida, acrescentamos nós) dá figura ao inominável, ao absurdo, aos últimos sobressaltos. São os corpos descarnados. Assistimos a uma luta entre a força criativa e a fragilidade que é a pintura, ou a vida, ou o homem...

*“Possivelmente nenhum artista do século XX exprimiu através da pintura a Tragédia da existência mais realisticamente do que Francis Bacon. (...) Em Bacon, a representação do sentido da existência resulta inevitavelmente numa expressão violentamente trágica. (...) E Bacon confronta-o através de uma interpretação tão concreta, penetrante e verdadeira da natureza humana, que acaba por transformar esse sentido numa imanente e inquietante realidade.”*¹⁰.

Francis Bacon nasceu em Dublin em 1909, sendo o segundo de cinco filhos. O pai, um homem autoritário, tornou-se treinador de cavalos após reforma do serviço militar. A mãe, vinte anos mais nova, era sociável e culta. Em 1914 muda-se para Londres. Sofre de asma crónica. As mudanças condicionaram a sua infância. Reconheceu a sua homossexualidade. Morre de ataque cardíaco em Madrid em 1992.

*“A teoria faz parte de um sistema racional, e Bacon sabe, desde o princípio, que não se podem atingir estas conclusões utilizando o pensamento racional, mas exclusivamente pela sua subversão. (...) É a capacidade que Bacon tem de atingir o mais profundo e obscuro dos nossos sentimentos que torna os seus quadros extraordinariamente verdadeiros e consequentemente reais”*¹⁰.

Contemplar um quadro seu é viver uma violência, o que é confirmado pelo escândalo que se deu após a sua primeira exposição em Londres em 1945.

“Francis Bacon firmou o início da sua carreira artística com a obra Três Estudos para Figuras na base de crucificação, em 1944 (...). Esta obra manifesta uma terrível e expressiva violência. Não representa nenhum acto violento, mas uma indefinida e desumana violência que ocorreu num espaço invisível e num tempo fora dos limites do quadro; imprimiu o seu horror nas formas e nas cores da área que o rodeiam. A com-

*posição é separada em três telas distintas que são coordenadas de forma a configurar um tríptico. Este arranjo é de uma originalidade tão perturbante que Bacon voltará a usá-lo com frequência. (...) O tom laranja espalhado sobre o espaço das três telas atinge tão violentamente o observador como se com o objectivo de lhe retirar todos os poderes de percepção e eliminar a possibilidade de leitura das formas de acordo com convenções comuns de lógica racional”*¹⁰.

Lembramos aqui P. Luquet¹¹ na sua observação de que o artista e o pintor fazem um uso particular do símbolo: *“Tendo condensado a maior energia pulsional possível, ele liga-a a elementos sensoriais perceptivos (eles mesmos associados a prazeres) para formar complexos sensorio – simbólicos muito carregados de desejo e de descarga”*. Trata-se do elemento psíquico primário que serve a mentalização estética, e uma cor torna-se fria, uma tonalidade agressiva. São os complexos emocionais sensorio – simbólicos. *“Tais organizações que utilizam a condensação, o deslocamento, o simbolismo, são a actividade do pré-consciente metaprimário; ao mesmo tempo que elas servem para a organização do ego”*¹¹.

Bacon não se interessa em imitar a aparente realidade, sendo a pintura um acto independente, resultante das necessidades mais íntimas e instintivas do indivíduo, dominadas pela profundidade, força bruta da expressão. *“O que a composição contraditória e dis-*

torcida da massa cinzenta dos corpos com outras cores transmite em três estudos é a lacerante expressão de um grito, independente da sua essência e causa. É um grito reduzido à sua força bruta, aquém da necessidade humana normal de identificar e resolver as causas do mal-estar. Mais animal do que humano, excessivo a ponto de se tornar desconhecido das suas próprias implicações expressivas: sem capacidade de comunicar seja o que for de compreensível”¹⁰. Mais à frente, do mesmo autor, lemos: “A boca do monstro a rosnar, que é protagonista em Pintura 1946, causa uma impressão indefinida, entre um sorriso único e o efeito asmático de um impostor emergindo de uma plétórica e obscura pressão. (...) Bacon começou com a intenção de pintar uma paisagem. À medida que ia pintando, inseriu um chimpanzé num terreno coberto de erva que quase o submerge. Em seguida desdobrou-se numa ave de rapina, mas sucederam-se mudanças até tudo estar misturado na imagem final, onde o campo acaba por desaparecer, e só restam alguns traços do chimpanzé e do pássaro, ainda que tenham sido incorporados noutras ideias ou impressões indecifráveis”¹⁰.

A pintura significa tudo para Bacon, e os seus elementos são inteiramente resolvidos na expressão cromática. Não é possível distinguir entre linha, cor e planos no espaço. Pintar é, portanto, uma acção instantânea na qual ele usa todas as ferramentas que o processo inven-

tivo requer, sem distinção ou hierarquias entre elas. Questão clara em “O Nu Acocorado” onde “o acto pictórico é manifestado num contexto de tons humildes. O efeito geral é monocromático, a fim de que qualquer pequena diferenciação de cor seja ressaltada em relação à constante escuridão do cinzento, do azul-escuro e do preto que absorvem o matiz. O acto de pintar é uma batalha que revela os traços como cicatrizes, que são posteriormente dissipadas na imagem”¹⁰.

Já o tríptico funciona como uma catarse, tragédia que representa o drama sofrido. “Mas este equilíbrio está sujeito à ameaça inerente na qualidade das cores e das harmonias, no horror, que é ainda mais perturbador quando se afirma através de formas da mais alta qualidade estética. É como se a beleza, que o trabalho consegue recriar de forma absurda nas suas várias consequências, estivesse rodeada pelas ameaças de forças obscuras, o caos rodeando o Tríptico que foi momentaneamente dominado pela arte e parecia estar no ponto de reconquistar a sua superioridade”¹⁰.

Sobre o retrato Bacon disse: “Ao pintar no retrato, o problema é encontrar uma técnica na qual se possam transmitir todas as pulsações de uma pessoa... O modelo é alguém de carne e osso e o que tem de se apanhar é a sua emanção”¹⁰. Estudo para Auto-Retrato revela como a pintura tem para Bacon uma função de ligação entre o mundo real da existência e o mundo subjectivo. Se os seus trabalhos exprimem o desconforto

existencial do indivíduo, permitem a transformação do mundo subjectivo em realidade, reconhecimento do próprio enquanto sujeito. A pintura torna-se *pele psíquica*, estrutura delimitante do *self*, elemento primordial da coesão das partes do *self*.

Considerando o alcoolismo de Bacon, M. Monjauze³ fala de uma pintura alcoólica que se desdobra no não-figurativo, no não-significante, no não-histórico de modernidade. Existiria assim uma diferença essencial entre a arte não alcoólica e a arte alcoólica, sendo dado que em Bacon a pintura é projecção do código arcaico do seu psiquismo.

Os criadores alcoólicos, ou psicóticos, lançam-se na esperança louca de uma criação de si próprios, enquanto sujeitos, procurando dominar o seu caos pelo acto criador. A criação tem uma função vital para o psiquismo: de representação do Eu. Para o criador, o público torna-se indiferente. Bacon escolheu espontaneamente um grande formato para as suas telas, dissuadindo à partida um possível comprador, *“Eu pinto para mim”*, disse, *“não há ninguém a quem interessar senão a mim”*.

P. Fuller⁹ cita Billig e Burton-Bradley, que apontam as radicais diferenças entre a criatividade e a doença mental: *“quando a personalidade se desintegra, os limites que separam o indivíduo do seu meio rompem-se. Este fica privado da energia emocional com*

que vestia a realidade. Se tal desintegração for muito severa, a ordem que dá coesão à realidade desintegra-se também; o mundo toma a forma daquele estado mitológico e sonhado, que supostamente existia antes da criação. O espaço começa a ficar vazio; com a progressão da doença torna-se ilimitado, infinito, chato, sem profundidade. Os objectos, incluindo as outras pessoas, perdem a significação e a plasticidade”. Enquanto um doente expressa sentimentos solipsistas, o artista provoca reacções significativas na audiência.

A pulsão alcoólica, não podendo localizar-se, nem representar-se, fica cega e difusa, não tem outro ritmo vital, senão as variações de intensidade. São estas variações que evitam a extinção. A alcoolização, com a sua sucessão de estados, tem por finalidade manter o Eu na instabilidade salvadora, conduzindo-o para o seu desaparecimento, da forma menos angustiante possível.

M. Monjauze³ diz como o paradoxo alcoólico opera do Eu para si próprio. A injunção não é proferida do exterior, como na psicose. O objecto não existe, ele não é dado pela mãe e encontrado/criado pela criança, como no espaço transicional. O paradoxo alcoólico é intrínseco, constitui a própria essência do alcoólico, procurar-se e não se alcançar senão fugindo, manter-se na condição de perpetuar a queda. Segundo a mesma autora, o que caracteriza Bacon é a onipotência do paradoxo. Vê-se isso na profundidade da sua obra: a tela rec-

tangular, plana, imóvel; o corpo (truncado, desmembrado, sem pele), apresenta-se num contexto de linhas e cores em que a intenção não é de circunscrever; o vidro não é palpável; o redondo não fechar indica o que escapa, o círculo serve de ponto de fuga, em sentido literal; é o aplanamento que é fundo, é o plano que abre uma profundidade ilimitada. Uma pintura cega, táctil, explora uma superfície móvel e falsa, que dá existência inquietante ao vazio.

Nesta vertigem aparece o informe em gestação, fabricando a carne arrancada aos líquidos amnióticos por uma energia monstruosa. Nesta criação embrionária, a carne tende a cobrir-se de uma película, mas fica desprovida de estrutura óssea interna. Nos anos sessenta/setenta, Bacon vai repetir um outro paradoxo da relação figura-fundo, a cabeça sem crânio.

Enquanto que a cabeça morta, estrutura pura, é um símbolo a meditar, as cabeças sem osso de Bacon funcionam como a abjeção pura, confundem sexo e cabeça, cabeças sem corpos, corpos sexuais sem cabeça, cabeças em forma de sexo. Os esfíncteres são abertos e fechados ao acaso, paradoxo de um corpo sem órgão e a órgãos indeterminados, polivalentes, temporários. Antinomia de um corpo sem esqueleto, sustentado pelas suas contracções localizadas.

Na génese do Eu-pele, Anzieu¹² refere-se à descrição que Houzel faz do espaço psíquico, processos de desenvolvimento que lembramos aqui por nos parecerem representados nos tra-

balhos de Bacon. No primeiro estágio a matéria psíquica é vivida como líquida ou gasosa, faltando-lhe a consistência e a contenção que apazigüe as angústias de esvaziamento e/ou explosão, dada a ausência da função contidora do eu-pele. Num segundo momento estabelece-se um contacto consistente com um objecto de apoio, objecto contidor, surgindo uma tolerância aos orifícios abertos no envelope psíquico dado os primeiros pensamentos ligados à ausência e à falta – fase de identificação adesiva em que mãe e bebé partilham uma pele comum, interface partilhada que sugere a separação em construção, estabelece-se a distinção dentro fora, através da membrana que permite a separação e contacto do Eu com o mundo. Num terceiro momento acontece a tridimensionalidade.

As pinturas de Bacon parecem traduzir o que Anzieu refere como a primeira forma do Eu-pele - o *envelope uterino*, fornecido pelo útero enquanto saco contidor, como um continente anatomo-psíquico dos fragmentos emergentes de consciência no feto, organizam-se as sensações de contenção física, de nutrição, de calor, num bem-estar geral e difuso que constitui o lastro. Numa segunda fase a diferença entre o *self* corporal e psíquico é assegurada pelo *envelope habitat*, aqui coexistem vivências de integração, na experiência de residência da mente no corpo, com momentos de não-integração, de despersonalização. O *envelope narcísico* distingue o eu do não-eu. O *envelope individualizante imaginário* permite a

aquisição de um sentimento de individualidade, por apoio da imagem espelhada pela mãe e pelo meio.

Anzieu³, a propósito de Bacon, lembra que “estética”, etimologicamente, diz respeito à sensação, à experiência de ser sensível em simultâneo com o sentido artístico: deslumbramento face à novidade, à beleza do mundo, mas também o horror perante a existência, a diversidade, o arbitrário, a força de penetração das imagens dos objectos.

A sensação encarna-se e descarna-se: é este o processo que Bacon pinta. A sensação é provada e experimentada. Pinta o alívio de sair da prisão tenebrosa e estreita do útero materno; a angústia da perda de limites, de ser devorado pelo ar, o espaço, de ser comido pelos objectos.

Entre outras, o Eu-pele assegura a *função de manutenção* do psiquismo fornecendo a solidez e unidade necessárias ao seu funcionamento, apoiando-se para tal no *holding* materno: identificação primária ao objecto de suporte que permite a aquisição de um eixo vertical fálico, permitindo representações de frente e verso, reforço das superfícies dorsal e ventral para a criação de um espaço intermédio de depósito. Quando esta função falha surge a inconsistência do eixo vertical, configurando uma superfície liquefeita que poderá estar nas origens de angústias de esvaziamento, que correspondem às vivências do alcoólico. A função de Eu-pele *continente* (superfície estável servindo de receptáculo de sensações,

imagens e afectos) serve para conter, transformar, elaborar e representar.

Bacon constitui uma arquitectura interior da angústia primária, dá-se um triunfo da representação sobre a destruição: beleza. É o envelope psíquico que se encontra atingido nos seus quadros. Está perturbada a função de verticalidade, de suporte. Funções de manutenção e de contenção do Eu-pele que, perturbadas, resultam em perdas de consensualidade (sem olho, nariz), que permitem ver a profundidade. Espaços interno e externo desarticulados.

A violência não vem de golpes do exterior, mas da falta de cuidado materno interiorizado, que obriga a carne a contorções acrobáticas.

A sensação sem sentido, sem lugar, sem consenso, é *pulsão pura*. Do corpo à tela, sem intermediário. O que ele lança na tela é o *espasmo*, é provavelmente por isso que aparece na sua pintura o par em cópula, como violência extrema do espasmo. A homossexualidade é da mesma ordem, utilizada para aumentar, redobrar a contracção. A sexualidade, a cópula, não é relação, mas espasmo. O espasmo é o tempo zero da cena primitiva.

A cena origina-se na mais pequena unidade de descarga da excitação, repetida sem fim para evitar a extinção da vida. A cena primitiva, na sua origem, é anterior ao par. Bacon projecta a vida violenta do corporal, sem intermediário nem articulação, a um código metafórico.

O alcoolismo coloca em questão os conceitos analíticos, o seu limite, a sua organização.

A pintura de Bacon desqualifica as noções de prazer, de oralidade, de libido, de relação de objecto. Não se trata de pôr em causa, mas de um não-lugar radical.

D. Anzieu³ compara Beckett, Bacon e Bion: os três colocam o irrepresentável na obra. Experimentando as fronteiras da ruptura psíquica, sobreviveram pela criação: na pintura, no romance e no intelectual. Três pessoas que não colocaram somente a sua dor numa criação, mas que criaram uma obra à imagem e com a melhor semelhança possível da sua dor irremediável.

Nos auto-retratos de Bacon, o pintor vê-se sem olhos ou sem dorso. Beckett ouve vozes intermináveis, de que não está certo nem da origem nem do destino, estão elas em si, ou fora? Quem fala a quem e porquê? Debate de Bacon com as sensações visuais: daí a sua vocação de pintar. Debate de Beckett com as palavras entendidas: daí a sua vocação de escritor. Horror do contacto nos dois.

O novo empirismo descreve o homem sem espécie, sem pessoa. Beckett dá-lhe a palavra. Bacon fá-lo ver. Bion fá-lo compreender.

SUBVERSÃO E VIOLÊNCIA EM FRIDA KAHLO

Destacamos um trecho de uma carta que Frida Kahlo escreveu, aos 18 anos, ao seu namorado, um ano após o grave acidente que marcou

a sua vida para sempre, levando-a a constantes cirurgias e impossibilitando-a de ter filhos. *“Por que estudas tanto? Que segredo estás à procura? A vida logo o revelará. Por mim, já sei tudo, sem ler, nem escrever. Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma rapariga que caminhava por um mundo de cores claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se tu soubesses como é terrível obter o conhecimento de repente, como um relâmpago iluminando a Terra! Agora vivo num planeta sofrido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. As minhas amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria.”*⁷

“A natureza, talvez num intuito benevolente, instilara no seu sangue um castigo de carácter nada científico: uma imaginação vivíssima que se mostrava nos seus sonhos e também no estado de vigília. Essa divisão entre imaginação e intelecto predispunha-o a tornar-se um artista ou um neurótico; ele estava entre aqueles cujo reino não é deste mundo” (Sigmund Freud, citado⁷).

A Questão do Trauma

“...Yo soy la desintegración...” (Frida Kahlo num dos desenhos do seu diário em 1942).

A observação da obra pictórica da pintora contemporânea Frida Kahlo (1910 (1907?) -1954)⁷

e, particularmente, a leitura do seu “diário” e os dados biográficos de que dispomos conduzem-nos a pensar mais detidamente na questão do “trauma” em psicanálise, particularmente, sobre o “*trauma acumulativo*”⁷.

Esta pintora devido às suas situações de vida e à forma como expressava as suas vivências e fantasias, através de desenhos e pinturas, permite-nos abordar dois modelos de situações traumáticas: “o trauma” tal como definido por Freud, localizável no tempo e com os seus aspectos metapsicológicos, e o “*trauma acumulativo*”, resultante de microtraumas decorrentes – sobretudo – da falha da mãe como “*escudo protector*”⁷.

Masud Khan desenvolve a concepção de que a mãe exerce uma função de escudo protector do seu bebé, observação que, de certa forma, já havia sido feita por Freud⁷.

As distorções do ego que se originam do trauma acumulativo, isto é, resultantes do fracasso da mãe na sua função de escudo protector, e as consequentes invasões na emergente integração do ego da criança, tornam-se perceptíveis, ao que Freud chamou de “inconsistências, excentricidades e loucuras dos homens”, um tipo de distúrbio de carácter e personalidade que, com frequência, são compatíveis com uma “vida normal”, ou ao que Winnicott¹³ determinou *falso self*.

Frida Kahlo é hoje uma das mais significativas pintoras da América e os seus quadros figuram nos mais importantes museus. A sua produção artística representa, na maioria das vezes, as suas vivências pessoais de uma forma explícita e

significativa, como se através dos seus desenhos e quadros realizasse um auto-retrato íntimo da sua vida, onde a dor e o corpo são as suas duas fontes de arte. Frida Kahlo foi, na verdade, uma mulher que despertou amor e ódio, admiração e inveja de homens e mulheres. Paixão em alguns dos mais importantes personagens do seu tempo como Diogo de Rivera, Leon Trotsky e André Breton. A pessoa Frida Kahlo é, também, um exemplo de reacção ao trauma através da criação artística: inicialmente numa relação falhada com a figura materna e logo a seguir pelo sofrimento com a poliomielite, aos seis anos. Em 1925 sofre um acidente de viação, no qual parte a bacia e traumatiza a coluna vertebral, além de sofrer vários outros ferimentos, inclusive nos órgãos genitais.

Durante a prolongada convalescença começa a pintar. O acidente determinou que Frida realizasse dezenas de cirurgias ao longo da sua vida. Esses ferimentos criaram dificuldades para que a pintora conseguisse engravidar. Sofreu vários abortos que foram de certa forma representados em desenhos e quadros, como aparece na litografia “*Frida y el aborto o El aborto*”.

A vida amorosa de Frida com Diogo Rivera, conhecido pintor e seu marido, também se caracterizou por situações de ruptura e sofrimento. Vivendo e criando intensamente, principalmente nos momentos de maior dor, Frida Kahlo conseguiu *ser* e deixar a sua vida marcada na história das artes e dos homens.

Magdalena Cármen Frida Kahlo y Calderón, nasceu no dia 6 de Julho, em Coyoacán, próximo da

Cidade do México. Posteriormente mudou a sua data de nascimento apenas para 1910, a fim de prestar uma homenagem à Revolução Mexicana. “*Os seus pais foram Matilde Calderón Y González, católica e mestiça, e Guilherme Kablo, fotógrafo, judeu, descendente de alemães austro-húngaros. Foi a terceira filha do casal, depois de Matilde Júnior e Adriana. A sua mãe engravidou novamente quando Frida tinha dois meses e então nasceu Cristina. Frida foi entregue aos cuidados de uma ama-de-leite-índia, ‘que cheirava a pão de milho e sabão, não falava muito mas cantava canções da sua terra, do Yucatan...*”⁷

Numa entrevista com a crítica de arte Raquel Tibol, a artista contou factos da sua infância relacionados com a sua mãe: “*A minha mãe não me pôde amamentar porque quando eu tinha onze meses nasceu a minha irmã Cristina. Aleitou-me uma ama a quem lavavam os seios cada vez que eu ia sugá-los. Num dos quadros estou eu, com cara de mulher e corpo de bebé, nos braços da minha ama, enquanto dos seus seios o leite cai como do céu*”⁷. A pintora refere-se ao quadro *Mi nana y yo o Yo mamando*. Parece, pela obra, reflectir uma relação fria, distante, sem contacto visual, com a ama, que apresenta uma máscara negra de pedra. Frida Kahlo considerava este quadro como um dos seus trabalhos mais fortes.

As informações contidas nesse relato assim como a pintura da relação de amamentação, na obra *Mi nana y Yo o Yo mamando*, suge-

rem que tenha havido uma falha na função da mãe da artista como “escudo protector”, no sentido freudiano desse conceito, ocasionando o que Masud Khan considerou como “trauma acumulativo”. Várias outras produções pictóricas também são sugestivas para corroborar esta hipótese: entre elas podemos referir *Mi nacimiento o Nacimiento*, em que a cabeça da mãe está coberta por um pano, alusão à morte da mãe que coincide com a pintura do quadro, e a cabeça do feto expressa dor e sofrimento.

Outro aspecto importante que reforça a hipótese da falha da mãe como “escudo protector” é a excessiva ligação de Frida com a figura paterna. Numa foto de 1926, vemos Frida junto da sua mãe e irmãs, vestida como um homem, revelando – talvez – uma dificuldade com a identificação materna e um forte complexo masculino. Sobre o pai ela escreve num quadro pintado em sua homenagem (1951): “*Pintei o meu pai Wilhelm Kablo, de origem húngaro – alemã, artista fotógrafo de profissão, de carácter generoso, inteligente e fino, valente porque sofreu durante sessenta anos de epilepsia, porém jamais deixou de trabalhar e lutou, com fervor, contra Hitler... Sua filha Frida Kahlo*”⁷.

O pai de Frida foi um fotógrafo retratista e podemos ver que ela seguiu o mesmo caminho, não com a máquina fotográfica, mas com os seus lápis e pincéis, retratando tanto a si própria (os seus trabalhos mais significativos são auto-retratos) como aos outros.

Até agora as nossas observações disseram respeito ao “trauma acumulativo”, resultante da

falha na função materna. As transformações de Frida não terminaram por aí, sofrendo várias situações traumáticas, como as expostas anteriormente, ao longo da sua vida.

Em 1914, aos 6 anos, Frida é acometida pela poliomielite, sofrendo pela doença e pelo intensivo tratamento de reabilitação que tem de realizar. Não é menor o sofrimento quando as outras crianças lhe chamam "*Frida pata de palo*" ou "*Frida la coja*".

A poliomielite deixou-a com uma perna mais curta o que, ocasionalmente, lhe causava dores e ulcerações o que, pouco antes da sua morte, levou à sua amputação. São muitos os desenhos e quadros onde esta situação é retratada como, por exemplo, *Mis Abuelos, mis padres y yo*.

A 17 de Setembro de 1925, o autocarro onde Frida viajava com o seu namorado Alejandro Gómez Árias, colidiu com um comboio, o que provocou um grave acidente no qual morreram vários passageiros. Frida sofreu muitos ferimentos e fracturas que exigiram um longo tempo de recuperação e resultaram em sequelas e sofrimentos, que a acompanharam ao longo da sua vida.

O relatório médico revelava o seguinte: "*Fractura da terceira e quarta vértebra lombares, três fracturas da bacia, onze fracturas no pé direito, luxação do cotovelo esquerdo, ferimento profundo do abdómen, produzido por uma barra de ferro que entrou pelo quadril esquerdo e saiu pelo sexo rasgando o lábio esquerdo. Peritonite aguda. Cistite precisando de sonda por muitos dias...*"⁷.

O grave acidente obrigou-a a permanecer na cama, imobilizada por mais de três meses, tendo começado a desenhar para vencer o tédio.

A cama foi coberta por um dossel onde foi fixado um espelho que permitia a Frida ver-se e, ao mesmo tempo, tornar-se o seu próprio modelo. Assim ela começou a longa série de auto-retratos, que constituem a maior e mais significativa parte da sua obra. Sobre este género de pintura ela disse: "... *retrato-me porque passo muito tempo só e porque sou o motivo que melhor conheço, e ainda, ...como era jovem, a desgraça não atingiu um carácter trágico nesta ocasião... acreditei ter energia suficiente para fazer qualquer coisa em vez de estudar para médica. Sem prestar muita atenção comecei a pintar*"⁷.

Na verdade o acidente marcou, profundamente, a vida de Frida Kahlo. A partir de então ela padece de uma série de sofrimentos que a marcaram até ao fim da sua vida: longos períodos de imobilidade, numerosas cirurgias, úlceras, amputação de uma perna, enfim, uma série infundável e sofrida de sequelas.

O acidente, entretanto, com os seus iniludíveis sofrimentos marcou o início da actividade pictórica da, agora, artista.

Embora querendo muito ter filhos, como escreveu, Frida Kahlo nunca conseguiu levar as gestações até ao fim. A impossibilidade de ser mãe, também está "retradada" em inúmeros trabalhos, inclusive um ao qual dá o significativo título de *Frida y el aborto* (1932),

onde os seus sentimentos estão claramente representados. Em alguns dos auto-retratos, inclusive, ela faz-se acompanhar de pequenos animais, especialmente macacos, que poderão representar no seu imaginário os abortos e os filhos que não chegou a ter. Noutro quadro de 1932, realizado enquanto permanecia no Henry Ford Hospital, a artista reproduz cruamente estas questões e expressa pictoricamente os tratamentos que lhe eram efectuados neste hospital. Ela realisticamente escreve: *“Eu era considerada surrealista, isto não é correcto. Eu nunca pintei sonhos. O que representei era a minha realidade”*⁷.

No que diz respeito à sua relação com Diego Rivera, ela conheceu-o ainda adolescente e manteve este amor até à sua morte. Dor e paixão caracterizaram este relacionamento que, tal como as outras experiências da sua vida, está revelado nos seus desenhos e pinturas e nos textos do seu “diário íntimo”. Diego foi, talvez, o maior pintor mexicano de sempre, e conviver intimamente com ele, representou certamente um elemento positivo para Frida. Por outro lado, ele ligava-se a ela de uma maneira infantil e exigente, de tal forma, que ela o retrata muitas vezes como um bebé, um menino ou como um filho que embala. É importante realçar que, inclusive, Diego tem um envolvimento com uma irmã de Frida, o que precipita uma separação do casal. Frida está, entretanto, sempre disposta a perdoá-lo e recebê-lo quando ele o desejar. Um amor para toda a vida, intenso, vigoroso,

apaixonado, obcecado, sofrido e submisso. Embora alguns possam argumentar que Frida teve muitos envolvimento amorosos com outros homens, o seu vínculo com Diego Rivera foi único.

Através da sua arte o sofrimento tornou-se “mais suportável” e ela passa a pintar a sua própria história clínica. Colocar a tela num limite determinado, organizada pela forma, pelo cheio e vazio, pelo claro e escuro, pelos volumes e pelas cores, pelas experiências traumáticas, com as suas fantasias e ansiedades, pode, efectivamente (dando um arranjo simbólico a esses registos pertencentes a estados primitivos da mente), propiciar um efeito reparador e curativo.

Evidentemente, esta é uma ideia bastante corrente na psicanálise, mas Frida Kahlo oferece-nos, ao conhecermos a sua vida e obra, um exemplo vivido da quotidiana experiência humana: ao lado da criatividade primária, como Winnicott¹³ postula, encontramos no dia a dia de cada um de nós uma pulsão, ou necessidade, que nos leva a criar; pequenos gestos, ideias, sentimentos e, mesmo, objectos artísticos que nos ajudam a suportar a luta para preservar e otimizar a vida, na incessante resistência, como diria Freud quando se refere à dualidade instintiva, ao regresso ao inorgânico e às constantes feridas narcísicas que o existir determina...

Christopher Bollas, no seu livro *Being a character: Psychoanalysis and Self Experiences*,

escreve⁷: “... *um indivíduo pode, entretanto, lutar contra constelações interiores traumáticas e, por transformações do trauma em obras de arte, alcançar certo domínio sobre os efeitos do trauma. A visão de que o artista transforma o trauma e o sofrimento psíquico num objecto artístico é uma perspectiva comum sobre a natureza da criatividade... E um indivíduo pode, na realidade, trabalhar um trauma para transformar o seu status psíquico em desenvolvimento, e a partir dele, surgir uma nova estrutura psíquica que marca uma nova perspectiva. Assim, a regeneração emerge do jogo lúdico dedicado à transformação do sofrimento psíquico e perspectivas traumáticas*”.

No caso de Frida Kahlo pintar principalmente auto-retratos poderá representar esforços do *self* em dar sentido-narrativa-conjunto-integração-sustentação a um *self* primitivo e fragmentado (e a um esquema corporal fragmentado; *morcelé* no sentido lacaniano de fragmentado e pré-especular), possibilitando a passagem do imaginário ao simbólico, por intermédio do “estágio do espelho”, melhor dito, por intermédio dos seus auto-retratos.

SUBVERSÃO E VIOLÊNCIA NA ARTE

Um excesso de representação satura a mente, fascina e impede o pensar. Eis o paradoxo: é a representação que desencadeia a loucura, mas

é através da representação que escapamos à loucura. Este é o duplo poder da representação: estruturante ou intoxicante¹⁴.

A propósito recordamos A. Green¹⁵, que nos coloca de novo o paradoxo, ao pensar o teatro de Shakespeare: são as representações que tornam Hamlet louco, e é pela representação das representações que ele escapa à loucura. É o teatro que salva Shakespeare da loucura, e que também salva Hamlet na *peça dentro da peça*. Trata-se da força elaborativa da representação. Que também salvou Bacon e Frida? Como diz Green, enquanto espectadores só vemos o teatro cheio, habitado, vivo. Angustiante e misterioso é ver esse mesmo espaço vazio. O continente torna-se visível. Outras criações podem então surgir. “*O teatro vazio revela-nos a função da alucinação negativa, anterior à representação*”¹⁵. Não o próprio negativo, pele rasgada, coesão perdida, que Bacon e Frida pintam? São conteúdos sem continente. Ou conteúdos à procura de um plano, de uma tela, de um outro. Lugar sem fundo, sem espaço, lugar do negativo.

É a realidade indelimitada, fendida, rasgada que aparece nos trabalhos destes dois pintores, acordando em nós o “*medo de perder todo o sentido dos limites separados; particularmente os limites existentes entre as realidades tangíveis do mundo externo e as realidades imaginativas do mundo interior das sensações e das ideias; ou seja, o medo de enlouquecer*”¹⁹. Milner encontra aqui algumas das causas para o primeiro movimento de

recusa do público face à arte abstracta. Recusa e escândalo também nas reacções às obras de Bacon e Frida.

Há um carácter de *necessidade* na sublimação. “*Não somos nós, em primeiro lugar, guiados pela necessidade de organização, de modelo, de coerência interior, por esta necessidade de base que nos leva a descobrir a identidade na diferença, sem a qual a experiência se torna um caos*”¹⁶. Mas é precisamente o caos inaugural, a ausência de coerência, essa inorganização primeira e primária, fundadora e fundida, que Bacon e Frida representam, colocando-nos numa viagem ao centro da terra, para o interior mais interior de cada um de nós.

Segundo Mancia⁸ é necessário que a criança tenha ao seu lado uma mãe viva, que lhe metabolize as angústias, e não uma mãe morta – “*objecto inanimado, deprimido, átono, insensível, distante*”. Pelo que “*a ‘mãe morta’ é essencialmente um objecto de desilusão para a criança, um objecto trauma que o obrigará a criar os seus próprios objectos protéticos*”. Questão que lembra alguns dos dados que sabemos terem estado presentes/ausentes nas vidas destes dois pintores, e que são espelhados, sem disfarces, nos seus trabalhos. P. Luquet¹¹ refere como no caso da arte em sujeitos com patologia “*a arte é, frequentemente, o último recurso que mantém, ‘em vida psíquica’, sujeitos pré-psicóticos. A função estética pode tornar-se uma das bases da estrutura do ego que substitui uma ou-*

tra organização enfraquecida”. Prótese, dor, violência, mas também subversão, mudança, reverberação, comunicação, criação.

Voltando à clínica, D. Kaswin – Bonnefond¹⁷ fala-nos na *transferência negativa* onde as pulsões se processam num “para além do princípio do prazer”, na compulsão à repetição. A experiência de dor suscita o *desinvestimento* “*desobjectalizante*”.

Bion, no seu conceito de ataque aos vínculos, fala de um desastre primitivo e de uma catástrofe permanente que não pode ser resolvida. Desligamento na tentativa de destruir o órgão que sente a dor, como já falámos atrás a propósito destes criadores. Quando as experiências com o objecto materno são más, um violento desinvestimento pode varrer a memória da experiência e, no lugar da satisfação alucinatória do desejo, emergir uma *realização alucinatória da dor*¹⁴.

Não é assim nas obras destes dois pintores? É a repetida experiência de ruptura, do sensorial caótico, da tragédia, da penetração na violência, é a pulsão pura que é expulsa e extinta. É a carne sem película, a película sem carne. O informe violento, a violência da forma. É a estética da subversão e da violência nas obras de Frida Kahlo e de Francis Bacon. Estética da sensação, do corpo-a-corpo, da palavra devolvida à matéria.

Se encontramos em comum estas dimensões em ambos os artistas, as diferenças

merecem ser aprofundadas, discriminadas e percebidas. Procurámos pensar este impacto. Poderíamos seguir de impacto em impacto, dentro da obra de cada um deles, procurando também aquilo que os separa/diferencia, e certamente haveria mais a acrescentar.

Talvez possamos voltar a estas obras deixadas por Bacon e Frida um dia, em breve, espere-mos.

Bibliografia

1. Green, A.; *Revelações do Inacabado sobre o Cartão de Londres de Leonardo da Vinci*; Rio de Janeiro; Imago Ed, 1994.
2. Segal, H.; *A Psycho-analytic approach to aesthetics*; International Journal Psycho Analysis, 33 (2) 1952, 196-207.
3. Anzieu, D., M. Monjaube, M.; *Francis Bacon ou le portrait de l'homme désespéré*; Seuil; 2004.
4. Korff-Sausse, S.; *Contre-transfert, cliniques de l'extrême et esthétique*; Revue Française Psychanalyse; 2, 2006; 507-520.
5. Heenen-Wolff, S.; *De la Violence dans le contre-transfert*; Revue Française Psychanalyse; 2, 2006; 463-475.
6. Llopis-Salvan, N.; *Un contre-transfert au travail*; Revue Française Psychanalyse; 2, 2006; 489-506.
7. Outeiral, J. e Moura, L.; *Paixão e Criatividade. Estudos Psicanalíticos sobre Frida Kablo – Camille Claudel – Coco Chanel*; Rio de Janeiro: Revinter Ed.; 2002.
8. Mancia, M.; *No Olhar de Narciso. Ensaios sobre a memória, o afecto e a criatividade*; Lisboa; Escher; 1990.
9. Fuller, P.; *Arte e Psicanálise*; Lisboa; Dom Quixote; 1983.
10. Ficacci, L.; *Bacon*; Lisboa; Taschen Ed.; 2004.
11. Luquet, P.; *Notes Sur Quelques Problèmes Par la Sublimation Dans L'Art Pictural*; Revue Française Psychanalyse, 43 (5-6), 1979; 901-922.
12. Anzieu, D.; *Le Moi-peau*; Paris; Dunod; 1995/1985.
13. Winnicott, D.; *O Brincar & a Realidade*; Rio de Janeiro; Imago Ed; 1975.
14. Pinheiro, C.; *Criações Sobre Leonardo da Vinci. Arte e Psicanálise*; Lisboa; Climepsi; 2005.
15. Green, A.; *Hamlet et Hamlet. Une interprétation psychanalytique de la représentation*; Balland; 1982.
16. Milner, M.; *Le Role de L'Illusion Dans la Formation du Symbole*; Revue Française Psychanalyse; 43(5-6), 1979; 841-874.
17. Kaswin-Bonnefond, D.; *Le transfert négatif: un paradigme de l'analyse ?*; Revue Française Psychanalyse; 2, 2000; 459-470.